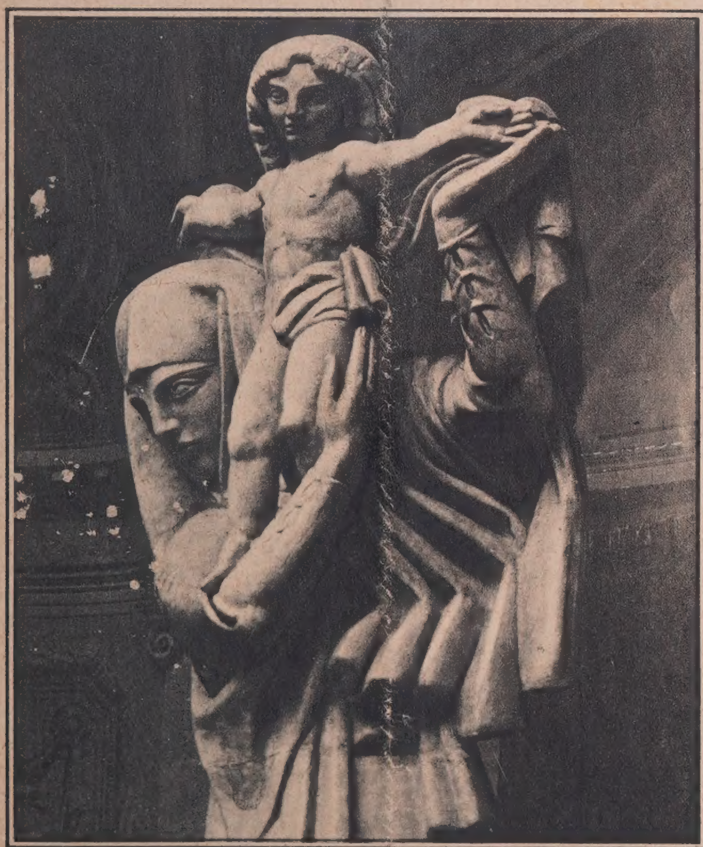
L'ART SACRÉ



Ant. Bourdelle.

REVUE
MENSUELLE

MARS-AVRIL 1938

Le N°: 4 Francs

Sommaire

4e Année — N° 28

Ce numéro porte la date : mars-avril. Non pas du tout que nous espacions notre publication, mais, comme nous devons onze numéros à nos abonnés, c'est la manière la plus simple de rattraper notre retard. NOUS POURRONS PARAITRE DESORMAIS AU DEBUT DU MOIS. Le prochain numéro sera ainsi celui de mai.

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

(onze numéros par an)

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN

Directeurs : P. COUTURIER, P. RÉGAMEY, Dominicains.

Rédacteur en chef : J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,

29, Boulevard de Latour-Maubourg, Paris (VIIe)

Téléphone : Inv. 23-86 — Chèq. Post. : Paris 1436.36 S

Publicité : M. LECOMTE, 167, rue de Vaugirard (XVe)

ABONNEMENTS

France - Belgique, 1 an : **30 fr.** — Etranger : **50 fr.**

La Vie de la Revue

Le moment est bien peu favorable au développement d'une œuvre comme la nôtre. Il faut pourtant que ce développement soit rapide, sans quoi nous ne pourrons pas tenir. Nous adressons donc un appel insistant à nos amis POUR QU'ILS RECRUTENT DES ABONNÉS. Cela ne doit pas leur être difficile, étant donné la modicité de notre prix. Il y a de quoi se piquer au jeu: ne sommes-nous pas de ceux dont la vie même atteste le maintien des valeurs spirituelles dans un monde de plus en plus enténébré?

L'accroissement du nombre de nos abonnés se poursuit régulièrement. C'est beau par le temps qui court. Néanmoins, il n'est pas assez RAPIDE, et il demeure très insuffisant pour équilibrer notre budget.

Conférence de M. Jacques Copeau

Nous avons convié nos abonnés de Paris à une réunion qui a eu lieu le 10 mars à la salle Albert-le-Grand. Notre porte-parole était notre éminent collaborateur Jacques Copeau.

Nul n'était plus qualifié que cet artiste admirable, dont l'art est l'expression d'une âme généreuse. Nul ne sait mieux que l'animateur du Vieux Colombier ce qu'est — comme il dit — « une entreprise née dans la pauvreté et la pureté d'intention, qui n'a d'autre raison d'être que de *servir* une cause élevée, de le faire avec désintéressement, méthode, énergie, et qui le fait avec un certain rayonnement ». « Je crois, ajoutait-il, à la vertu d'héroïsme dans la vertu de sincérité, et particulièrement ici d'une sincérité humaine ordonnée au service de Dieu et, par lui, à notre sanctification ». *Jacques Copeau évoqua la grande figure de Péguy « avec ses mille abonnés ». Et, certes, ses ferventes paroles disaient plutôt notre idéal que nos réalisations. Du moins les auditeurs auront-ils compris quelle belle tâche humaine et chrétienne leur appui nous permettrait de réaliser.*

Descendant dans le détail pratique, Copeau montra le chiffre des abonnés augmentant en un an, sans publicité, de plus de moitié, et cependant demeurant très loin du « point de saturation », ces abonnés presque toujours groupés dans les régions où des amis convaincus ont fait connaître L'Art Sacré. *Et la conclusion se dégageait avec évidence. MONTREZ* L'ART SACRÉ, *EXPLIQUEZ CE QU'IL EST, FAITES S'ABONNER ET ABONNEZ VOS AMIS, VOTRE CURÉ...*

Un échange de vues a suivi, nos directeurs répondant aux questions qu'on leur posait. Nous avons reçu quelques conseils précieux dont nous ferons notre profit. Nous espérons que cette réunion aura contribué à faire de nos abonnés qui y assistaient des propagandistes et nous comptons réunir de même les groupes d'amis que nous avons en province.

En préparation

Notre prochain numéro contiendra une étude de M. Gabriel Rouchès, conservateur au Musée du Louvre et professeur à l'Ecole du Louvre, sur Zurbaran. Un ensemble d'articles documentaires et critiques sur George Desvallières, par MM. Albert Garreau, Hébert-Stevens et le R. P. Couturier. L'analyse d'églises récentes de l'architecte Novarina.

Le numéro suivant doit être tout entier consacré à la Sainte Vierge, à l'occasion de l'année mariale et du congrès de Boulogne-sur-Mer. On y étudiera: l'influence de l'esprit marial sur la création artistique; les grands thèmes du couronnement de la Vierge et de la Vierge Reine dans l'art, et les arts célébrant la souveraineté de Marie sur la France.

En juillet, à l'occasion des fêtes de Reims, études sur la cathédrale et sa restauration. Article de Mme Lefrançois-Pillion sur le sculpteur Charlier.

Mme D. de Ménil, en une série d'articles, donnera des indications pratiques sur la coupe et l'ornementation des chasubles.

N.-B. - *Le prix de l'abonnement ordinaire est désormais fixé à 30 francs.*



En haut, les Dienzenhoffer, Saint-Nicolas de la Vieille Ville, à Prague, vers 1750.

En bas, Notre-Dame des Victoires, le bas de la façade, 1640 (C'est l'église où se trouve le fameux « Enfant Jésus de Prague »).



Les Dienzenhoffer : Saint-Nicolas de Mala Strana, à Prague (1704-1752).

L'art religieux baroque en Tchécoslovaquie

Pendant longtemps, une sorte de réprobation s'est attachée l'art baroque dans l'opinion des pays tchèques. L'épithète le Temno « ténèbres » était injustement attachée à la période les XVIIe - XVIIIe siècles qui vit assurément la défaite de Etat, le déclin des libertés politiques, l'abandon de la angue, mais aussi un essor des arts plastiques qui, à tout rendre, ne fut point étranger au réveil de la conscience nationale. Si bien que de nombreux historiens se refusent à voir dans l'art baroque des pays tchèques une importation étrangère t contraire à l'esprit national, comme le faisaient leurs prédécesseurs. An contraire, il leur semble que, dans l'art posttridentin et par lui, le génie tchèque a continué de se manifester et qu'il a produit des œuvres qui méritent une place l'honneur en Europe. On ne peut imaginer Prague et les pays chécoslovaques sans leur couronne de monuments baroques. La pensée de l'essayiste Milos Marten, qui pouvait surprendre la veille de la guerre, est aujourd'hui vérité courante, après es travaux de Josef Pekar, de MM. Arne Novak, Matejcek, oche, Kalista, etc. :

« Tout cela est tchèque et ceux qui sont venus de l'étranger pour l'édifier ont servi la Bohême. Ils ont passé et leur œuvre est demeurée. Bien plus, elle s'est transformée pour devenir plus complètement vôtre, en buvant vos brouillards et vos soleils, en se fondant dans votre verdure et votre ciel » (M. Marten : Nad mestem, Au-dessus de la ville, p. 25).

On n'épuisera pas une étude sur l'art baroque en Tchécoslovaquie en retenant l'attention sur quelques œuvres, mais celles qu'on voudrait présenter ici suffiront à donner un aperçu de sa richesse et de sa variété.

Il est impossible de retrouver, dans leur pureté, les premières manifestations du baroque religieux en Bohême, on veut dire les premières églises construites par des architectes italiens ou élèves des Italiens dans le style baroque de l'Italie septentrionale, à la fin du XVIe siècle ou au début du XVIIe siècle. L'église entreprise pour les luthériens à Mala Strana (quartier de Prague) vers 1610 et transmise ensuite au culte catholique sous le nom de N.-D. des Victoires, présente aujourd'hui une façade du milieu du XVIIe siècle, mais dont la sobriété s'accorde avec l'ensemble du monument, encore simple. D'une grande richesse de décoration, l'église des Jésuites San Salvator, œuvre de l'architecte Lurago (vers 1648) conserve pourtant un caractère classique. C'est au début du XVIIIe siècle que l'exubérance jaillit avec les églises des Dienzenhoffer (le père et le fils). Leurs vastes proportions, les coupoles, les plans contrastés, les



Fischer von Erlach. - Eglise d'Haindorf (Hejnice), vers 1725.

façades renflées, la disposition des colonnes ou des groupes de colonnes à l'intérieur et à l'extérieur, les pilastres, les œils-de-bœuf, les volutes, les tours légères supportant des clochetons en bulbe, tout cela constitue un ensemble artistique de qualité rare.

Les extérieurs sont assez habilement présentés à la lumière du jour, pour que celle-ci renouvelle perpétuellement la décoration selon les heures avec les jeux d'éclairage et d'ombre qu'elle déroule. Marquées d'une très grande originalité, à la fois provocantes dans leur fantaisie et harmonieuses dans leur ingéniosité, les églises des Dienzenhoffer ou les parties d'église reconstruites par eux présentent toute une gamme d'interprétations. On hésite à isoler l'une d'entre elles pour lui réserver le titre de chef-d'œuvre. Si la magnifique église Saint-Nicolas de Mala Strana (1704-1752) est inscrite dans la perspective urbaine de Prague et doit à ce merveilleux emplacement une partie de sa renommée, la préférera-t-on cependant à l'œuvre charmante qu'est l'autre Saint-Nicolas de Prague, des mêmes auteurs et construite pendant les mêmes années? Et l'on ne saurait rejeter dans l'ombre ni l'église de Karlsbad, ni celle de Doksany (1) où cependant les architectes n'ont pas tiré parti de la coupole aussi heureusement que de coutume.

Dans le baroque religieux de Prague, les œuvres de J.-B. Mathey (un Français formé dans les ateliers romains) méritent d'être considérées à part. C'est un retour volontaire à l'inspiration des modèles plus anciens qu'atteste, à la fin du XVIIe siècle, l'église des chevaliers de la Croix (1679-1687). La façade, sobrement ornée de quelques loggias, est, à la mesure des monuments contemporains, presque sévère, et la coupole, solidement construite, couronne l'ensemble dans une note chaude et somptueuse, mais grave.

Dans la Bohême du Nord, l'architecte Fischer von Erlach a reconstruit, vers 1725, l'église abbatiale de Haindorf (Hejnice), qui abrite une statue ancienne de la Vierge, vénérée par les pèlerinages. C'est l'une des plus charmantes églises qui soient. Fischer von Erlach s'est merveilleusement servi du cadre que lui proposaient les montagnes boisées de l'Isergebirge. Son style est assez apparenté à celui des Dienzenhoffer: même recherche des contrastes, même ligne oblique pour l'axe des tours. Moins riche, la belle façade renflée n'est pas sans rappeler les procédés de la façade de Saint-Nicolas de Mala Strana. Mais au lieu de la décoration exubérante de la nef de St-Nicolas, l'intérieur est ici beaucoup plus simple. Le XIXe siècle y a apporté des compléments de valeur médiocre et qui n'ont point donné à l'édifice un intérêt nouveau, comme celui qui lui prêtent les belles grilles ouvragées de l'enfeu des Clam Gallas (XVIIIe siècle).

L'architecture religieuse de la Bohême baroque est sans doute surprenante pour le Français habitué à n'abandonner l'art ogival que pour une ampleur et une gravité classiques, mais toujours elle enchantera ceux qui auront su comprendre comment ces éléments compliqués, cette profusion de détails, cette recherche savante de l'effet, qui frôlent parfois le mauvais goût et y sombrent à l'occasion, atteignent le plus souvent à la réussite et nous laissent sous une impression d'élégance, de grandeur et d'enchantement, dont il est à peine paradoxal de dire que la sérénité n'en est pas absente.



Lurago. - Eglise des Jésuites, à Prague (vers 1648).

(1) Il s'agit à Doksany, non pas à proprement parler d'une construction mais de la transformation et de la décoratoin baroque d'une ancienne église romane.



En haut, les Dienzenhoffer, clochers et dôme de l'église de Doksany.

En bas, J.-B. Mathey. - Eglise des Chevaliers de la Croix, à Prague (1679-1687). On aperçoit à droite l'extrémité du portique de l'église des Jésuites.





En haut, une grille dans l'église d'Haindorf (Hejnice).

En bas, église Saint-Nicolas de Mala Strana, à Prague.



La sculpture tchèque fut appelée, pendant la même période, à un important développement. Si, pendant le XVIIe siècle, les tailleurs de pierre et imagiers ne produisirent en Bohême que des œuvres médiocres, une tradition artistique plus ferme se marqua au cours des deux dernières décades avec M. Jaeckel et J. Bendl. Puis, entre 1710 et 1730, Prague eut la chance de posséder des artistes de premier ordre, Mathias Braun et les deux Brokoff. Le tyrolien Braun (1684-1738) se fixa en Bohême après un séjour en Italie. Sa réputation fut établie par deux chefs-d'œuvre: la sainte Luitgarde, à qui des affinités évidentes avec la sainte Thérèse de Bernin peuvent faire contester une pleine originalité, mais qui est une des richesses de l'art et de la sculpture religieuse en général, et la statue de saint Yves. Art éclatant, plein de puissance tragique et de passion, mais que guettait pourtant le danger de la déclamation, auquel n'ont pas échappé les œuvres postérieures de Braun, quand les commandes affluèrent vers lui jusqu'à l'excès

Les Brokoff, au génie plus mesuré, ne connurent jamais la puissance de Braun, mais ils donnèrent des œuvres fortes, nobles et profondément religieuses.

A Prague une double allée de statues suit le parapet du pont Charles IV, entre la vieille ville et Mala Strana. Cette émouvante perspective, dont on oublie à quel point elle est composite, car les chefs-d'œuvre y voisinent avec des médiocrités ou des statues contemporaines d'une déplorable platitude, reste pour nous le lieu d'honneur du baroque tchèque. Mais dans bien des villes et des villages de Tchécoslovaquie, la sculpture baroque est représentée à profusion par des colonnes votives, dont certaines, comme la colonne de la Vierge de Braun, à Jaromer, sont d'admirables morceaux, et par les innombrables statues de saint Jean Népomucène, de saint Wenceslas et de saint Florian. Que de fois, à la manière des œuvres médiévales, leur fraîcheur est si charmante qu'on regretterait que l'artiste n'eût pas été gauche!

Par un curieux renversement, on croirait que la sculpture, en allant, pendant cette période, à une véritable hardiesse d'expression, ait contraint la peinture à ne point quitter un domaine plus étroit. Les peintres semblent n'avoir pas grand' chose à dire, à côté des sculpteurs. Pourtant le même appel leur était adressé pour la décoration des églises et des couvents, comme pour celle des palais de la noblesse. A la distance d'à peu près cinquante ans, deux anciens élèves des ateliers italiens, Skreta (1610-1674) et Brandl (1668-1735) révélèrent une véritable maîtrise. Skreta, Pragois qui avait étudié à Bologne, peignit, après sa conversion au catholicisme, un cycle de saint Wenceslas à la gloire des premiers âges du christianisme national. Brandl, dont l'art s'harmonise si bien avec le génie de Braun, son contemporain, donna des compositions de large envolée, d'une plus intense lumière, d'un sentiment religieux toujours émouvant. Lui aussi, à Brevnov, à Jindrichuv-Hradec et à Kuks, célébra la vie et le martyre des saints tchèques. Et comment négliger, sans injustice, les imagiers peintres sur verre, dont l'art populaire fut si apprécié? Pas de chaumière en Bohême et en Slovaquie qui ne possédât son image de la Vierge, son saint Jean-Baptiste, son saint Jean-Népomucène. Ces interprétations, naïves, mais dans le goût du temps, se rattachent elles aussi à la tradition baroque et elles mériteraient toute une étude.



Mathias Braun. - Sainte Luitgarde (1710).



Mathias Braun. - La Religion (1718).

Au moment où la contre-réforme réveillait dans les pays tchèques et slovaques, les étincelles sous les cendres de l'hérésie, selon le mot du temps, elle renouait par ses artistes, la tradition avec la pensée religieuse de la Bohême médiévale et elle contribuait à l'éveil d'un peuple, dont les générations grandissaient dans la familiarité d'un art catholique.

VICTOR-L. TAPIÉ

Professeur à l'Université de Lille.

Quand l'art naît de la prière

Un ermitage, à Bruges

On aimerait exprimer le charme émanant de l'Ermitage des Carmes à Bruges: au fond d'un grand jardin, ce petit bâtiment qui découpe sur le ciel son toit pointu de tuiles rouges surmonté d'une croix. Mais déjà il est retranché du jardin, exclu en quelque sorte de son ordonnance et séparé par un petit mur blanc. L'ermitage est traditionnel chez les Carmes. Il est un petit monde possédant son oratoire, ses deux cellules, son jardin. Et tout comme aux anciens « déserts » du Carmel, un mur l'entoure de toutes parts. C'est là que les religieux ont latitude de faire leur retraite de dix jours, dans une solitude aussi complète que possible et dans le calme parfait.

Le charme de l'Ermitage de Bruges est multiple. Le Carmel et la ville ont attaché à ses pierres leurs nuances particulières; et cette bonhomie flamande, si perceptible dans les vieilles choses de chez nous, vous accueille de son sourire. Et cependant, tout ceci est de surcroît: ce n'est qu'une impression attendant le visiteur de passage. Cette impression ne livre pas la vraie beauté.

Car l'Ermitage est avant tout une chose qui agit par sa raison d'être. Quand cette raison apparaît, surtout quand elle devient un foyer dont on vit à son tour, — ne serait-ce que l'espace de quelques jours, — alors seulement se révèle la beauté profonde, avec tout le charme ou tous les charmes qu'elle implique et fait rayonner.

Mais parce que l'Ermitage est un exemple de beauté faite par l'intérieur, construite à partir d'un foyer, en toute simple fidélité à ses exigences internes, il est aussi une leçon. Si souvent nous avons cherché nos réussites à partir de l'extérieur, je veux dire: en partant de théories, de canons, de souvenirs et plus souvent, pour satisfaire un parti-pris de nouveauté et d'inédit. L'Ermitage n'offre aucune trace de ces systèmes et comme il fut construit en simplicité et fidélité, sa beauté est à la fois une et diverse, si bien que dès l'instant où l'on perçoit la raison de son unité, on la voit s'enrichir de tous les apports qu'elle avait paru négliger. Disons d'un mot que son action procède d'une spiritualité rayonnante; et cette spiritualité ne refuse aucune nuance du sentiment. L'art et l'âme de l'Ermitage se recouvrent de façon parfaite; ils s'identifient dans une perception unique et celle-ci nous livre toute la gamme de nuances reliant l'humain au divin. Ici sont fondues en une seule perception de l'âme toutes les vies dont est faite une vie humaine établie dans l'ordre chrétien.

Dans la vie cette fusion n'est pas possible sans la subordination harmonieuse et libre de la nature à la surnature. Rien n'est méprisé; mais tout se transforme sous la lumière ven[ue] de plus haut que nous et retenue au plus profond de no[us] en cette profondeur inaccessible sans la grâce et par où l'[on] joint l'altitude sans mesure. La présence habituellement dom[i]nante de cette lumière produit la perfection chrétienne de [la] vie.

Et de même dans l'art chrétiennement entendu, la fusi[on] harmonieuse s'opère au prix d'une soumission à la pens[ée] présente, au foyer de l'inspiration. Lorsque l'art a libreme[nt] placé tous ses objets de complaisance au service des exigenc[es] de la pensée et lorsqu'il a consenti à tout perdre, alors [il] retrouve tout cela, ordonné, uni dans un tout vivant et rayo[n]nant. L'œuvre qui naît ainsi est foncièrement une, mais so[n] charme multiple atteint l'homme tout entier.

* * *

La chose essentielle, dans l'Ermitage de Bruges, est so[n] ordonnance même. Ce petit édifice carré, coiffé d'un to[it] pointu, est ainsi partagé que le tabernacle en est le centr[e] exact. Et grâce à la disposition de ses pièces, toutes les dé[]marches de « l'ermite » seront sans cesse ramenées vers c[e] centre vivant. Tout le fond du bâtiment est occupé par deu[x] cellules qui se touchent mais sans communiquer. Afin qu'elle[s] soient plus indépendantes et isolées, les cellules contiguës s[e] prolongent vers l'avant par un couloir servant de lavoir e[t] aussi d'accès à l'oratoire. Celui-ci se trouve comme inséré a[u] plus intérieur de l'Ermitage. Vers l'extérieur la porte des cellules s'ouvre sur une galerie en arceaux, ébauche de cloîtr[e] donnant sur un jardinet carré.

Cette disposition achève de vous isoler. La première fois que l'on occupe une cellule de l'Ermitage on a peine à s'imaginer qu'elle est située exactement à côté de l'autre, car pour y passer il a fallu sortir à l'extrémité opposée et contourner tout le bâtiment avant de retrouver à l'autre bout l'entrée de la cellule voisine. Cette disposition, — que l'on ne retrouve je crois, qu'à Bruges, — vous laisse une sensation presque physique de séparation et de mystère, que les détails ne feront qu'accentuer encore. Mais cet isolement serait purement négatif, il laisserait une impression de vide et de malaise s'il n'était combiné avec cette autre impression de concentration, de retou[r] par toutes les démarches, vers le centre où brûle, quand l'Ermitage est occupé, la flamme rouge de la lampe eucharistique.

A ne considérer que le seul plan de l'Ermitage on voit que sa disposition intérieure est l'illustration parfaitement claire







Plafond d'une des deux cellules.

d'un mouvement vital du Carmel : cette « introversion » entretenue par un dégagement, par une désappropriation comme dit saint Jean de la Croix, par une libération de tout ce qui nous attache et nous retient. La solitude qui sépare n'est pas une fin en soi : elle a sa raison d'être dans l'union à la Présence vivante. Et cette présence est centrale : elle est au fond de l'âme comme elle est au centre exact de l'Ermitage.

* * *

Quand les Carmes ont pris leur établissement à Bruges, il y a quelque trois cents ans, ils y ont occupé une vieille demeure patricienne qu'ils ont aménagée à l'usage de la vie conventuelle et agrandie. On ignore ce qu'était à cette époque l'Ermitage actuel. Le petit bâtiment situé à l'angle du jardin de l'Ermitage et dont on a fait tout récemment une cellule supplémentaire, a toujours été appelé le Lazaret. Il paraît certain que l'Ermitage proprement dit fut aménagé par les premiers Carmes en vue de sa destination actuelle. Tous les détails de cet aménagement reflètent le souci carmélitain de solitude et de repliement sur le centre. Dès l'entrée à l'Ermitage, on est séparé. Le couvent lui-même est là-bas, à l'autre bout d'un grand jardin, caché par les fines arabesques des branchages. Dans les cellules, les fenêtres placées haut ne donnent aucune vue sur l'extérieur. Seuls s'inscrivent dans leur cadre un pan de ciel et les branches noueuses d'un très vieil accacia. Et la chapelle, curieusement arrondie, ne permet pas de voir le jardin par ses deux grandes fenêtres claires dont les baies sont taillées en oblique dans l'épaisseur considérable des murs.

Mais ce bâtiment que l'on ne saurait imaginer plus simple présente cependant une foule de jolis détails, recherchés avec amour, si bien que ce lieu désert a moins d'austérité que les grandes masses dépouillées du couvent. Tout Bruges sourit dans ces vieilles briques patinées, aux teintes rares, où semble retenu pour toujours l'or d'un rayon attardé. Construction d'où fut banni tout luxe ; mais le pur dessin d'un arc de fenêtre ou de porte, souligné par un ruban de petites briques gris-bleu, rappelle combien l'on a mis de cœur à le tracer. Ces détails, on les découvre un peu partout : dans un plafond de cellule orné sur toute son étendue par l'arabesque harmonieuse d'une mince étoile, dans la subtile et fine lumière de l'oratoire, où elle crée une atmosphère pure, entièrement différente de celle des cellules dans la grâce d'une galerie et l'équilibre de ses arceaux...

* * *

Mais on n'exprime pas la paix et la libération où vous introduit l'Ermitage. On est en plein cœur de la ville, dont les vieux toits brunis et les pignons dentelés pointent par-dessus les murs du jardinet. Les bruits viennent mourir ici. La vie du monde et de la ville, on la sent tourner autour de soi et fuir, tandis que tout ici demeure dans un équilibre calme et qui ne passera pas. Aux clochers invisibles des cloches se répondent et le carillon du beffroi lance par poignées ses notes tatillonnes. Tout ceci appartient à un monde que l'Ermitage domine en souriant. Il est une valeur impérissable, un point d'arrivée au centre même de l'agitation extérieure.

Il n'y a pas eu de recherche d'aucune sorte, et le sentiment qui se dégage de l'Ermitage est un rayonnement de vie. Les causes artistiques de cette attirance se réduisent à celle d'une proportion exacte, d'un rapport juste, d'un dessin de détail bien fait, d'une probité de travail. Mais on sent que les vieux bâtisseurs ont trouvé sans chercher, comme d'instinct. C'est pourquoi ils ont communiqué la vie de leur âme à l'œuvre qu'ils faisaient. Et cette vie, après trois cents ans, reste offerte à tous ceux dont l'âme est docile à s'ouvrir.

Louis VAN DEN BOSSCHE.



La silhouette du couvent des Carmes (XVII° siècle) vue de l'Ermitage



Projet pour le tympan de l'église du Raincy

Bourdelle et ses dieux

A l'époque où l'absence de sujet, de signification autre que plastique est, aux yeux des artistes, des amateurs, des critiques, sans parler des marchands de tableaux, la condition première pour qu'une œuvre d'art mérite une certaine sorte d'attention, Bourdelle cherche des dieux pour ses statues. Le personnage dont il fait le buste, il faut qu'il le hausse au mythe ou à l'épopée. Beethoven devient Bacchus; Mickiewicz, dans les plis amples de son manteau, le bras levé, aidant de son bâton ses puissantes enjambées, ce n'est plus seulement le héraut de la Pologne asservie, mais le Pèlerin, l'Envoyé, l'Apôtre de toutes les belles causes. Le général Alvéar devient un autre Napoléon, Krishnamurti, le Bouddha vivant. Le merveilleux du mythe même ne suffit pas au sculpteur; il élève à un drame plus poignant le Centaure, ébauche avortée de l'humain, chair trop lourde, trop près encore de la terre, de laquelle l'esprit essaye en vain de s'affranchir, et qui meurt. Et après l'Héraklès de Lysippe, poids lourd accablé par la masse de ses muscles, l'irrésistible archer de Bourdelle ne nous a-t-il pas donné une image plus exaltée encore du héros? Quelle surprise qu'après les Grecs on ait pu dire ici une parole si chargée de sens qu'elle vaille d'être entendue.

Mais où Bourdelle pouvait-il trouver des figures plus dignes de son lyrisme qu'autour du Christ, et le Christ lui-même, Homme-Dieu? Le Christ, vers qui l'inclinait d'ailleurs son amour pour l'art du moyen âge, celui sans doute qui lui tenait le plus au cœur. « Presque toujours, nous disait-il, quand je vois côte à côte un Grec et un Roman, c'est le Roman qui est le plus fort ». Ou encore: « Ces figures de Reims, ça reste tellement de la pierre taillée, et, en plus, c'est de l'étoffe, avec dessous un corps d'homme ou de femme, ses os et son poids de chair, et, en plus, c'est divin... Voilà le miracle ».

Si Bourdelle n'était pas, ce que d'ailleurs j'ignore, un croyant, il avait un goût profond pour l'Evangile, qu'il transposait sans cesse sur le plan de l'art. L'effort de l'artiste, parallèle à celui du saint, sera d'approcher d'une perfection qu'il sait inaccessible, parce qu'elle devrait concilier des vertus qui s'excluent; chaque progrès réel l'éloignera des succès de gloire et d'argent, le nombre de ceux qui l'entendent diminuant à mesure qu'il s'élève. Dans une telle entreprise, l'être tout entier est engagé, car « le mauvais arbre ne peut porter de bons fruits », l'œuvre exprime tout l'homme, et c'est donc lui qu'il faut d'abord changer. Le maître est une sorte de directeur de conscience, l'étude modelée en terre n'est plus pour lui qu'un témoin fidèle et précis de la démarche même de l'esprit de son auteur: « Ce n'est pas sur la terre glaise que j'ai à travailler, disait Bourdelle à une Américaine, étonnée qu'il ne corrigeât pas un buste qu'elle faisait, c'est dans votre tête; c'est là qu'il me faut tout changer. Vous croyez faire le portrait de ce modèle, vous faites celui de votre esprit! » A un autre qui protestait: « Mais j'ai à peine commencé... » — « C'est assez pour vous juger, répliquait le maître. Si Michel-Ange venait et traçait un triangle sur le mur, nous le reconnaîtrions... »

Ces Américaines, ces Japonais, ces Allemands et ces Slaves, il voulait vraiment « les convertir », les remplir d'un tel enthousiasme pour leur art, qu'ils acceptent, comme le chrétien



Bourdelle. - Tête d'Apollon.

le détachement de ce qui peut retarder la marche ou la détourner du but fixé. « Quitte tout et suis moi », « On ne sert pas Dieu et Mammon, l'art et les marchands de tableaux ». Ses leçons prenaient parfois un ton de Sermon sur la Montagne.

Mais cette exigence, ce lourd souci de perfection, nécessaires sans doute à Bourdelle pour discipliner sa verve trop exubérante, étaient accablantes pour ses élèves. Parfois, après quelques discours où il avait trop insisté sur le petit nombre des élus, il ne trouvait plus à l'atelier que des sculptures si timides, si froides, si prudentes, qu'il n'y tenait plus : « Soyez amoureux, criait-il, allez au bal des Quatz'Arts ». Et il se lançait dans quelque diatribe contre l'académisme qui était pour lui un pharisaïsme non moins haïssable que l'autre. « Que c'est donc difficile d'être sculpteur, concluait-il. Il faut être l'ange et le diable, savant comme un bénédictin et naïf, spontané comme un chevrier dans la montagne. Il faut lever à bout de bras une énorme pierre, et ne pas froisser la petite fleur sous nos pieds ! »

Parfois, vers 1910, il tirait de sa poche *l'Imitation* et nous en lisait des passages de sa belle voix cuivrée.

On peut donc s'étonner que dans l'œuvre si abondante de Bourdelle, les figures religieuses n'occupent pas plus de place. On ne lui en commandait pas ? Mais ni les Beethoven, ni l'Héraclès, ni le Centaure n'étaient des commandes. Pourquoi s'est-il détourné de cette voie où il semblait qu'il pût aller si loin ? Peut-être le comprendrons-nous en regardant les œuvres elles-mêmes.

La plus ancienne, je crois, est une Jeanne d'Arc en prière. Puis une Jeanne d'Arc encore, debout et tenant l'étendard. Viennent ensuite une Sainte Barbe, la grande Vierge à l'Enfant, et le modèle du bas-relief — une descente de croix — destiné au tympan de l'église du Raincy, et qui n'a pas été exécuté.

Sauf la première, moins connue d'ailleurs, ces sculptures, si différentes qu'elles soient, agissent sur nous de la même façon. On est gagné par cette liberté, cette verve qui a parfois l'accent du baroque, fixée tout d'un coup, maîtrisée par un ordre violent, voyant, de volumes et de lignes, qui fait de chaque sculpture une architecture passionnée, et lui donne on ne sait quelle agressive perfection. Quelle saveur avait pour nous chacune de ces réussites ! Bourdelle a encore gagné.

Car c'est toujours lui qu'on voit d'abord, lui tout entier dans la moindre de ses esquisses. Bourdelle en quête de Vertus

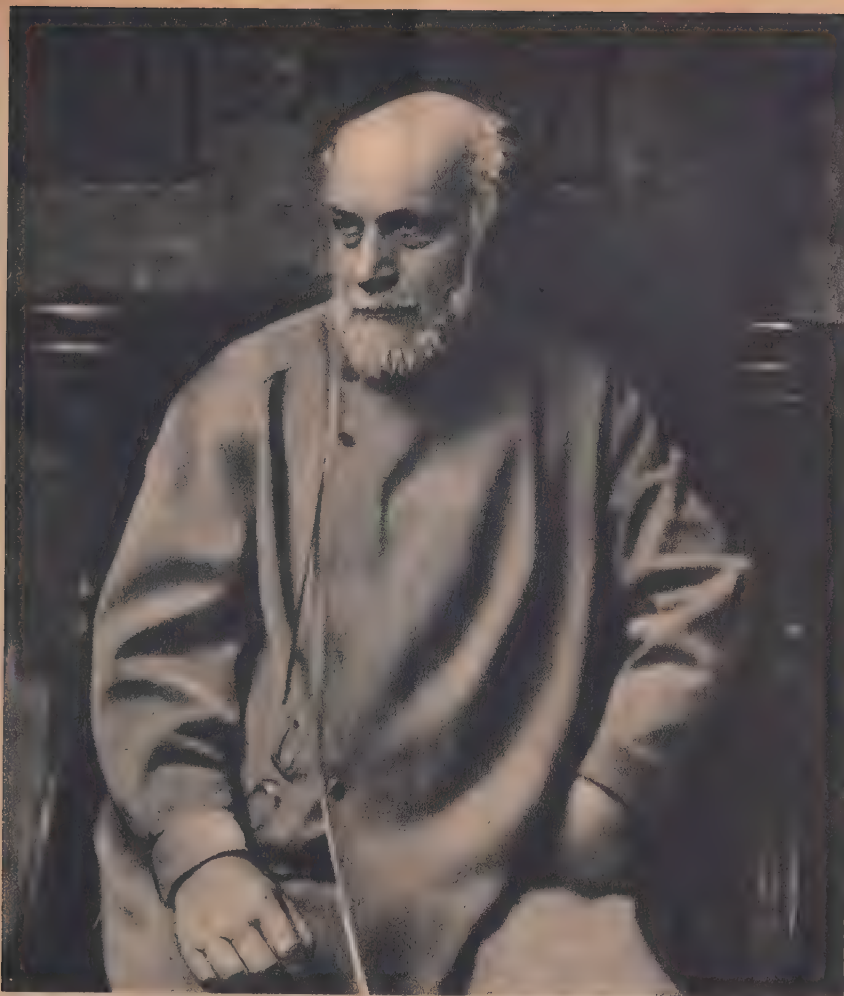


Photo Ergy - Landau

et de Victoires, de Génies, de Héros et de Dieux, ce n'est pas qu'il cherche un maître comme Saint Christophe, pour se donner à lui et le servir quand il sera sûr que celui-là est vraiment le plus grand. C'est qu'il fallait à son lyrisme l'aliment des plus nobles thèmes, et que son art pût se revêtir de ces magnifiques draperies.

Si nous regardons maintenant telle figure de Chartres, ce que la comparaison fait ressortir d'abord, c'est l'absence du sculpteur, son effacement total. La statue elle-même semble ignorer qu'elle est belle. Elle ne l'a pas fait exprès... C'est venu comme ça. Tout paraît spontané, éloigné de tout calcul. Il faut quelque abandon dans la prière. Et l'œuvre garde si bien son secret que nous nous demanderons toujours si l'harmonie qui nous enchante est l'effet d'un instinct merveilleux ou de quelque science des nombres aujourd'hui perdue... Cette absence de l'artiste, elle nous frappe aussi dans des arts bien différents, les Egyptiens, les Hindous. Mais Bourdelle emplit si bien de soi-même toute son œuvre qu'il n'y reste plus de place pour le dieu dont pourtant il ne peut se passer...

Peut-être aussi l'art sacré demande-t-il que l'artiste se livre à lui sans réserve, et cette exigence était bien la dernière à laquelle Bourdelle pût consentir. Des dons trop variés, une curiosité, une faculté de sympathie qui lui faisaient comprendre jusqu'à l'enthousiasme les belles époques, les grands hommes, les grandes œuvres, le mettaient dans l'impossibilité de rien écarter. Pouvait-il accepter de n'être pas Egyptien, et aussi Grec, Etrusque, Roman, Hindou, Aztèque? Pureté divine des reines de Chartres! Mais que de vie dans la sensualité du Sylvain! Chez lui, un soir, entre un portrait d'Ingres et des compositions de Monticelli, Bourdelle allait de l'un à l'autre, les louant tour à tour magnifiquement, furieux tout à coup qu'aucun des deux ne pût le délivrer de l'autre.

Une parole dure: « Choisir c'est renoncer à tout le reste » (1). Et d'abord à soi s'il s'agit de choisir le Christ. Dieu sait où Bourdelle serait allé s'il avait su pousser son sillon toujours dans le même sens! Mais nous, amis égoïstes, à qui il a fait atteindre et goûter les beaux fruits de toutes les terres, regretterons-nous ses détours?

ALBERT DUBOS

(1) (Inscrit sur son navire par la navigatrice Virginie Hériot)



Bourdelle. - La Vierge à l'offrande. Photo J. Roseman



Bourdelle - La Vierge à l'offrande Photo Salaün



Bourdelle. - Jeanne d'Arc.





Mosaïque du dôme de Torcello, Venise (XII[e] siècle). Photo Alinari.

CHRONIQUES

L'Exposition mariale orientale

Du 20 février au 20 mars a eu lieu à Paris une exposition organisée par le Centre dominicain d'études russes « Istina » (39, rue François-Gérard, XVI[e]), sous le haut patronage de Leurs Eminences les Cardinaux Tisserant, secrétaire de la Sacrée Congrégation Orientale, Tappouni, Patriarche d'Antioche et Verdier.

Le but de cette exposition, organisée à l'occasion du Jubilé marial, était de montrer le plein accord des Eglises d'Orient — même séparées de Rome — et de l'Eglise d'Occident lorsqu'il s'agit du culte de la T. S. Vierge.

Précisément, l'originalité, la force démonstrative de cette exposition consistait en ce que les documents réunis appartenaient presque exclusivement à des Eglises orthodoxes. Icônes, fresque et mosaïques des églises et des monastères de Grèce, de Mont-Athos, de Roumanie, de Bulgarie, de Serbie et de Russie, dont les Eglises nationales dépendent juridiquement du patriarcat de Constantinople (l'antique Byzance) aujourd'hui comme autrefois.

Quelques documents, plus riches et plus rares, des reproductions d'icones, des fresques, des broderies et tapisseries, ainsi qu'une galerie de tableaux, représentant des Pères de l'Eglise syrienne et de l'Eglise grecque, qui dans leurs écrits ont si magnifiquement chanté la gloire de « la Toute-Sainte, très pure et immaculée Mère de Dieu » évoquaient aussi les vénérables patriarcats de Jérusalem, d'Antioche et d'Alexandrie et leur splendide passé artistique qu'Arabes et Turcs ont malheureusement à peu près anéanti.

A cette exposition collaborèrent d'éminentes personnalités. Notons tout particulièrement M. Gabriel Millet, membre de l'Institut, directeur de l'Ecole des Hautes Etudes, qui, dans



La Dormition de la Vierge. Le Christ vient chercher l'âme de sa Mère. - Mosaïque du XIIe siècle à la Martorana de Palerme. Photo Alinari.

une série de panneaux, composés en grande partie de documents inédits, mit en relief l'art profondément humain, la savante technique, la haute inspiration religieuse des peintres byzantins, grecs ou serbes qui précédèrent d'un ou deux siècles les primitifs italiens; M. Clédat, dont les fouilles opérées à Baouït, en Egypte en 1902, mirent à jour des fresques des VIe, VIIe et VIIIe siècles du grand monastère copte fondé par Apollo, avait bien voulu communiquer photographies et aquarelles prises sur les lieux aussitôt après la découverte de ces antiques monuments de l'art chrétien en Egypte.

M. Whittemore, directeur de l'Institut byzantin américain de Paris, qui dirige actuellement avec compétence les travaux de décapage et de consolidation des célèbres mosaïques de Ste Sophie de Constantinople, avait offert plusieurs reproductions, grandeur naturelle, de ces précieuses mosaïques des IXe et Xe siècles.

L'Ethiopie était également représentée grâce aux documents aimablement communiqués par M. Griaule, qui fit en 1931-33 une expédition à Gondar. Enfin, M. Tchobanian, l'écrivain très connu par son recueil de poésies classiques et populaires arméniennes « la Roseraie d'Arménie », avait, dans une série de reproductions, évoqué l'art par excellence de son pays: la miniature.

Cette initiative, due aux Pères dominicains du Centre d'Etudes russes « Istina » en appelle d'autres. Souhaitons qu'ils aient beaucoup d'imitateurs dans ce domaine, ignoré à peu près totalement, sauf de quelques spécialistes.

fr. A. HUBATZEC, O. P.

La Restauration des Mosaïques de Sainte-Sophie

Mardi soir 15 mars, sous les auspices de MM. Ch. Picard, H. Focillon et G. Millet, le savant byzantinologue de Harvard University M. Whittemore, chargé par le Président Ataturk de dégager les mosaïques de Ste Sophie, a exposé à l'Institut d'Art et d'Archéologie la méthode et les résultats de son travail. *L'Art Sacré* reviendra sur cette admirable découverte — le mot n'est pas trop fort, car, si nul n'ignorait évidemment l'existence de ces mosaïques, on ne pouvait les voir sous le badigeon dont elles étaient recouvertes depuis la conquête ottomane, et, pour les restituer aussi fraîches qu'au premier jour, il fallait une science et un goût infinis. Bornons-nous à signaler qu'on nous a rendu ainsi un ensemble de trésors qui vont du IXe au XVe siècle et qui, par le raffinement de la technique, la sûreté du dessin, la noblesse du style, le charme exquis de la couleur et, disons-le aussi, un sentiment haut et grave des choses divines, s'avèrent parmi les œuvres les plus grandes.

A. J. F.

Œuvres récentes

Le Chemin de Croix de Servaes à l'Abbaye d'Orval

Le peintre flamand Albert Servaes travaille depuis quel-
es mois à un chemin de croix en l'église de l'abbaye cister-
enne d'Orval, dans les Ardennes belges. La librairie de la
onnaissance, Bruxelles, a publié les fusains d'après lesquels les
ations elles-mêmes sont exécutées et dont on a pu voir
ux au Pavillon belge de l'Exposition de 1937. Nous sommes
ureux de signaler cet album en reproduisant ci-contre une
ses planches et un détail d'une autre.

On sait que Servaes doit sa célébrité à un chemin de
oix qu'il avait peint en 1921 pour la chapelle des carmes à
nvers et qui excita des controverses passionnées. La profonde
ncérité, le sentiment très intense et très personnel que l'ar-
te y attestait des souffrances de Notre-Seigneur, son talent qui
ait très spontané à cette époque, faisaient de ces quatorze
ations une œuvre si poignante qu'elle détermina plusieurs
nversions. Mais elle parut trop insolite pour la majorité
s fidèles, elle les choqua pour la plupart, de sorte que
Église condamna un album où elle était reproduite et de-
anda de la retirer elle-même de la chapelle. Servaes s'inclina
lialement.

Les années ont passé. L'artiste a acquis une notoriété euro-
éenne. Il a aussi beaucoup évolué. Chose curieuse, tandis
'en certains portraits et dans ses paysages, jaillit pour ainsi
re un sens très pénétrant, très vif, toujours neuf, des sujets
présentés, dans ses œuvres religieuses il semble poursuivre
mise au point d'un même thème auquel il se limite et à
oi les plus divers sujets le ramènent.

En novembre dernier, dans la charmante demeure qu'il
est bâtie à Saint-Martin-Laethem, non loin de Gand, où il
'accueillait avec une cordialité toute flamande, j'admirais
s neiges, ces brouillards, ces couchers de soleil qui se sont
aiment emparés de son âme, docile à leurs sortilèges. C'est
erveille de voir de quel cœur, de quelle sensibilité, il célèbre
s fêtes des saisons dont la magnificence est incomparable
ans les brumes qui montent de la Lys.. Cet homme a aussi
verve de qui connaît les hommes. Dans son petit bois fri-
ux et sans feuilles, le long de ses chères plates-bandes, autour
 pot-au-feu que rend plus succulent encore un nom local
 devant la grande cheminée de briques, à la clarté de la
amme qui égayait l'après-midi d'hiver, c'était charmant d'é-
outer ses réflexions et ses histoires où la vérité riait de deve-
r poésie, et fantaisie le souvenir. Il nous montrait — et je
vois l'œil attentif de Maxence Van der Meersch qui l'obser-
vait — comme il joue avec le fusain, quels effets il en tire, comment il l'écrase sur la feuille, ou le triture entre ses doigts, ou le traîne par le côté, ou l'appuie, ou le fait effleurer à peine en fins déliés. Cette extrême habileté me gêne un peu. Quand je feuillette les pages de l'album, j'ai un peu l'impression de quelqu'un qui répète sans se lasser un paraphe ingénieux.

Voilà en tous cas un chemin de croix que nul ne songera à condamner. Aucune *folie* n'y éclate, nulle de ces folies qui choquent les âmes timides; mais je n'y sens pas non plus la folie de la croix. Qu'a voulu l'artiste? Plutôt qu'entrer de toute son âme dans les scènes et se laisser happer par elles en leur *réalité* physique et surnaturelle tout ensemble, comme il se laisse posséder par un spectacle de la nature, il me paraît toujours condenser sur la feuille un même rêve de tristesse résignée. Tous les personnages ont le même type, sont construits selon les mêmes procédés (ce type est un des « paraphes » de Servaes), ont la même expression, à très peu de nuances près.





Albert Servaes. - Dessin pour le chemin de croix d'Orval.

Cette unité engage assurément au recueillement, et c'est sans doute le but qu'a poursuivi l'artiste. L'arbitraire des moyens me gêne comme leur habileté ; ils me paraissent supplanter l'inspiration qui ne me semble plus avoir la profondeur d'autrefois. Mais le respect avec lequel le sujet en son ensemble est abordé, la sérénité qui y règne, son unité, même monotone et trop extérieure, tout cela concourt à faire de cette œuvre quelque chose d'intéressant qu'il fallait signaler et dont nous souhaitons le prompt achèvement à Orval pour la piété des fidèles.

fr. P.-R. RÉGAMEY, O. P.

Le Chevallier - Darna

L'exposition de Jacques Le Chevallier chez Madame Lucy Krogh le mois dernier, montrait surtout des paysages : c'étaient des aquarelles faites directement en France, en Italie, à Paris même, et dans la plupart nous retrouvions l'habile répartition des taches sensibles, la franchise des couleurs, la rigueur de composition de ce décorateur né. Certains paysages de mer et de rochers en Bretagne faisaient penser à des tapis, rutilants de couleurs. On vérifiait ainsi, jusque dans ces notations rapides, les belles qualités personnelles où s'alimentent comme à des sources vives, les justes revendications de celui qui s'appelle lui-même « un défenseur systématique de la discipline en décoration », un mainteneur de cette « sainte règle » que ne respecte guère « le clan des peintres » avec leurs fantaisies.

Cette exposition contenait aussi des projets de vitraux et quelques esquisses de scènes religieuses : entre autres, une *déposition de croix* qu'on verrait bien, peinte à fresque, dans le fond d'une chapelle pauvre. Le recoupement des lignes, la répartition des valeurs, la sonorité grave des couleurs, font de cette esquisse, en dépit d'une certaine froideur, une œuvre vraiment remarquable. Mais nous voudrions dire aussi le charme poignant de ces petits portraits, de ces figures d'enfants qui, tout à côté, nous révélaient un aspect plus caché, plus émouvant du talent de Le Chevallier, et des qualités plus rares encore : dans ces visages dessinés sérieusement, attentivement et presque sans recherche plastique, dans ce regard d'enfant un peu triste, le sens profond de la réalité que l'on représ[ente] parce qu'on l'aime, nous montre tout ce qu'on peut atte[ndre] pour l'art religieux, des travaux et des dons de Le Cheval[lier].

Parmi les « artistes de ce temps » groupés au Petit-Pa[lais] autour de Van Dongen, trois ont traité des sujets religi[eux]. D'abord Roger Chastel dont nous retrouvons ici *l'Annoncia[tion]* récemment exposée chez Jeanne Castel (cf. *L'Art Sacré* févri[er]). Bernard Naudin, avec des dessins pour la *Vie de Jeanne d'[Arc]* et le *Chemin de la Croix*, et dans lesquels il a laissé, [pour] certains des principaux personnages, des études de nu [dont] le naturalisme pesant nous gêne. Enfin Jean Darna, « [dont] l'œuvre, assurait récemment M. René-Jean, doit retenir et i[nté]resser entre tous, les amis de l'Art Sacré ».

Cette *Mise au tombeau*, ce *Christ parmi les Docteurs*[, ce] *Crucifiement*, nous ont, en effet, longuement retenu, et nous ont déconcerté. Qu'il y ait là du talent et des dons, [nul] doute : la matière est souvent belle, la composition est [élo]quente, les harmonies sont d'un goût très sûr, en dépit [de] leur violence, d'ailleurs plus apparente que réelle.

Cependant on n'est pas gagné, on n'est pas convaincu : [ces] peintures se ressemblent trop entre elles et toutes ensem[ble] ressemblent trop à d'autres. Ni la couleur, ni le dessin ne [sont] vraiment personnels et cela est grave quand il s'agit d'exp[res]sion religieuse, surtout si l'on prétend y mettre une cert[aine] intensité (par exemple, le sentiment des valeurs et des [cou]leurs vient du Gréco, la matière et le métier rappellent Rouault). Et puis une certaine exaspération artificielle [des] moyens employés nous gêne : nous n'y trouvons pas asse[z de] vraie recherche, ni le souci poignant des réalités à expri[mer]. Malgré soi, et en dépit de l'aspect inachevé, on se pre[nd à] penser : « C'est déjà, tel quel, trop réussi, trop abouti, [cela] n'ira plus bien loin maintenant... »

Si Jean Darna, qui est bien doué, veut arriver à u[n art] vraiment religieux, il lui faudra faire effort pour retro[uver] une certaine fraîcheur de l'émotion, une certaine profon[deur] aussi. Il faudra qu'il se défasse de ces facilités, de ces mo[yens] encombrants et très extérieurs dont il joue trop et qui le tr[om]pent lui-même sur la portée réelle de ce qu'il dit.

fr. M.-A. COUTURIER.



Aquarelle de Le Chevallier Photo Marc Vau.

Musique

Le deuxième Concert de la Société d'Etudes Mozartiennes ꞏait consacré à la musique religieuse de Mozart; les œuvres ui figuraient au programme s'échelonnent entre la quinzième t la vingt-cinquième année de la vie du maître.

Peut-être est-ce dans la musique religieuse de Mozart que on parvient le mieux à suivre l'épanouissement de sa person alité, le développement de sa sensibilité et de son intelligence, mûrissement de son être spirituel. C'est que les dons purement musicaux de l'enfant prodige sont à ce point précoces, on instinct si sûr, il assimile si vite et avec tant d'aisance s moyens d'expression musicaux de son temps, que lorsqu'il agit de ses œuvres profanes, menuets, sonates ou symphonies euvent nous tromper, nous donner le change, nous faire oublier que sous l'habileté du jeune compositeur se dissimule une ature d'enfant, avec ses étonnements, ses inexpériences, son gnorance de certaines réalités. Dans la musique sacrée il n'en st plus de même. Bien qu'ici, comme dans le reste de son uvre, il y ait eu chez Mozart des pages plus ou moins réussies, lus ou moins inspirées, il est néanmoins très aisé de suivre travers ses productions sacrées les progrès de sa pensée qui énètre de plus en plus avant dans les textes qui lui sont roposés.

Parmi les œuvres d'extrême jeunesse de Mozart, certaines crites sur des paroles dont l'enfant n'était pas en mesure e pénétrer le sens complexe et profond, ne sont composées ue d'airs interchangeables et auxquels on pourrait aisément dapter d'autres paroles. Rien d'étonnant à cela: personne ans doute n'avait essayé de mettre à la portée du compositeur s textes qu'il devait traiter musicalement. De son côté, le eune Mozart était habitué à ne comprendre que très vaguement les paroles qu'on lui imposait: à douze ans ne devait-il as écrire un opéra dans lequel il n'était question que d'amour, e jalousie et de bien d'autres choses dont il ne pourrait avoir uelque expérience que beaucoup plus tard. Qu'importe! il connaît les règles du genre et les moyens employés dans chaque cas; les recettes ne manquent pas à l'époque. Le jeune Mozart s'y conforme docilement et comme son génie mélodique est inépuisable et qu'il est, de plus, déjà fort adroit, il réussit certaines pages charmantes.

Pour la musique sacrée il fait de même. C'est ainsi qu'à quatorze ans il écrit ce *De Profundis* que vient de nous donner la *Société d'Etudes Mozartiennes*. Oublions le sens des paroles et nous goûterons un grand plaisir à ce morceau plein d'une gravité touchante, mais combien éloignée des angoisses du psalmiste: à la même époque, Mozart avait bien écrit déjà des œuvres profanes d'une réelle valeur, car pour pour ces œuvres là, sonates ou symphonies, l'expérience personnelle, la vie intime déjà extraordinairement riches du jeune musicien pouvaient suffire. Mais il n'aurait pu y trouver encore les éléments qui lui eussent permis d'atteindre un texte comme le Psaume 129. Lorsque pourtant, l'un de ces textes sacrés se trouve à la portée de son jeune esprit, quel épanouissement! Ainsi ce *Regina Cœli,* composé à seize ans et qui contient sur les paroles *Ora pro nobis* un air de soprano, merveille de grâce et de tendresse!

Le bref et émouvant *Lacrymosa,* écrit trois ans plus tard, nous montre le chemin accompli par l'adolescent: la profonde beauté de ces quelques mesures porte l'empreinte de plus d'une douloureuse expérience.

La seconde partie du concert était consacrée aux *Vêpres du Dimanche* ignorées jusqu'ici en France. C'est en pleine possession de son génie, déjà riche d'un passé prodigieusement fécond et encore plein d'espoir, que Mozart nous donna ces pages splendides, d'une vigueur et d'une puissance d'expression qui atteignent dans le *Magnificat* à une plénitude de joie profondément religieuse.

L'exécution, sous la direction de M. F. Raugel, fut très satisfaisante.

Parmi les solistes, je signalerai tout particulièrement Mme Erika Rokyta, dont la voix souple et pure convient si parfaitement aux œuvres de Mozart, qu'elle interprète avec un goût et un phrasé impeccables.

Marina SCRIABINE.

Missions

Comment naquit une œuvre vraiment indigène

La sculpture mélanésienne reproduite ci-contre — une œuvre d'inspiration chrétienne — possède son histoire. Il peut être utile de la faire connaître et de l'épingler aux reproductions qui en ont été données ces temps derniers dans la grande presse, comme suite à un document d'agence photographique. La voici.

Pressé de fournir quelques pièces océaniennes à la salle d'art religieux indigène, que le R. P. de Reviers de Mauny projetait d'ouvrir sous le clocher du Pavillon Pontifical, je me souvins d'un ami, missionnaire aux îles Salomon qui, un soir d'escale dans ces parages, m'avait deux heures durant, au clair de lune, parlé de ses projets d'acclimatation d'un art religieux local. Je lui câblai mon désir en mai 1937. Il reçut bien ma demande, mais, manquant de temps, et sans aucune chance de faire exécuter dans les délais raisonnables quoi que ce fût, il sauta dans son laurch et fila à Mami décrocher le crucifix qui, depuis trois ans, était sur l'autel de l'église de ce village.

L'auteur en est un mélanésien de San Cristoval, nommé Suafaria, païen d'environ 35 ans, qui remplissait dans son village, seulement en partie converti, la fonction de sacrificateur.

Le Père Podevigne avait lancé ici et là autour de sa station l'idée d'un art religieux. L'idée avait plu. « Mais, lui avaient répondu les chrétiens de Mami, nous ne savons pas sculpter, demande à Suafaria ». Le Père alla le trouver et lui dit: « Tu as vu des crucifix? » — « Oui » — « Eh bien! Fais m'en un » — « Donne-moi un couteau de poche pour travailler ». Et Suafaria reçut un couteau.

Quand le Père repassa par là quelque temps plus tard, Suafaria lui présenta son œuvre. Le Christ était tel quel; les deux personnages du haut figuraient deux hommes. L'objet qui se trouve actuellement en haut de la sculpture et qui représente une pomme était informe. Le poisson n'a pas été modifié.

« Pourquoi as-tu fait ces deux bonshommes? » — « Comme ornementation et puis pour dire qu'Il mourait sur la croix pour les hommes » — « Et ce poisson? (une bonite, poisson qui joue une grand rôle dans la vie religieuse et magique des mélanésiens de San Cristoval) » — « N'as-tu pas dit un jour dans la maison où je me trouvais, que le baptême était pour les chrétiens comme le *marafu* (initiation) pour nous? Alors, je l'ai mis là » — « Et ce morceau de bois au-dessus de la croix? » — « Ce n'est rien. Je l'ai mis là pour que tu le voies ».

Le Père donna le coup de pouce en disant: « Tu vas transformer un des bonshommes en femme. Evidemment il
aura les seins un peu trop plats. Puis tu feras une pomm
dans le bois du haut ». Et il expliqua au païen le sens
l'ensemble: Adam et Eve nous ont perdus en mangeant
fruit défendu. Jésus est le fruit de la croix qui sauve. Le po
son est le signe de l'initiation chrétienne. Votre initiati
se fait par le sang de la bonite, notre rédemption s'est opé
par le sang du Christ.

Alors le Père rassembla le village et montra l'œuvre. I
chrétiens comprirent du premier coup. L'expérience était co
cluante. Il plaça donc le crucifix dans l'église, et quand, tr
ans plus tard, il l'enleva pour l'expédier en France, il const
que les indigènes y étaient attachés. « Tu nous prends to
de notre église... » Et ils ne le laissèrent partir qu'en disar
« Il faudra nous diriger pour nous aider à faire mieux,
nous avons un peu honte qu'il ne soit pas bien ».

Et le Père Podevigne m'écrivait récemment: « Ce crucif
fut le point de départ de la conversion de Suafaria. Il
maintenant chrétien, s'appelle Pankrôsio. J'en ai fait m
capitaine-pilote et, ce qui est rare, un ami ».

Suafaria sculpta son Christ avec une minuscule herminet
un couteau de poche et des débris de verre, dans du *topag*
bois tendre, où les tarets se mettent facilement. La peintu
blanche est de la chaux délayée, la coloration a été obten
avec du charbon de bois mélangé avec un jus extrait de
racine de *gura*, agissant comme mordant et colle.

J'ai fait parvenir à Pankrôsio un bon couteau de Sheffie
avec mes compliments en lui demandant de travailler po
l'exposition du Latran. Attendons ses prochaines œuvres.

PATRICK O'REILLY.

Livres et Revues

Utilisant à la fois son expérience de missionnaire, son go
d'artiste et sa clarté de professeur, le R. P. M. Briault nous trac
dans un petit volume intitulé **L'architecture en pays de missi**
(Desclée, 15 fr.), les grandes règles de l'architecture religieu
telle qu'il la voit réalisable en Afrique. Utilisation de l'art loc
et de ses motifs décoratifs ; conseils pour le choix du matéri
à employer et supériorité des matériaux **francs** - pierre, briq
ou bois - sur les ciments, armés ou non ; nécessité de song
au climat qui force à revenir aux gros murs bas, d'appar
simple, aux toits débordants, aux fenêtres placées très haut,
claire-voie ou presque, sous l'avancée des toitures, à des écl
rages diffus répercutés par des murs blancs ; renoncement
vitrail, inutile sans le soleil, ici ennemi public n° 1 ; usage d
auvents, cloîtres et vérandahs ; toitures en charpente visibl
avec de beaux bois locaux... tels sont les principaux points s
lesquels insiste l'auteur. Il voulait seulement rendre service a
constructeurs africains. Mais toute personne ayant à s'occup
de la construction ou de l'aménagement d'un édifice religieu
même en Europe, trouvera dans ce livret abondamment plus



Le crucifix de Suafaria.

es considérations élevées, bien qu'écrites dans une langue mple, considérations aussi peu techniques que possible et ourtant disant les choses avec une rare précision et un grand ens artistique.

En un article paru dans un numéro spécial du **Bulletin des lissions** de l'Abbaye Saint-André-lez-Bruges, numéro consacré u Cameroun, le R. P. Briault précise quelques notions sur les ossibilités d'un **Art indigène dans les églises de mission.** Il aite la question principalement du point de vue de l'indigène. ontrairement à ce que nous pourrions en croire à priori, le rétien du Cameroun n'aime ni les Saints ni les Vierges noires. préfère l'objet religieux importé d'Europe à celui fabriqué par es compatriotes. Beaucoup de crucifix, de statuettes et de dé- orations présentées dans de récentes expositions ne sont pas es créations, des inventions spontanées, mais des reproduc- ons, - d'ailleurs supérieures aux modèles, - d'objets européens ıbriqués en série.

Le numéro de Janvier d'**Arte Cristiana,** centré principalement ır l'Exposition organisée en 1936 à Léopoldville par les soins e Mgr Dellepiane, Délégué Apostolique, est consacré à l'**Art chrétien nègre.** Il nous apporte la meilleure des illustrations aux vues du Père Briault, grâce à une soixantaine de photographies d'églises, ou d'objets du culte provenant de l'Afrique noire.

Signalons enfin, sur le même sujet, dans les derniers numé- ros des **Missions Catholiques** (Janvier et Février 1938), les inté- ressants articles du R. P. A. Dupeyrat sur **l'Art et mes Papous : une position missionnaire vis-à-vis de l'art indigène.** L'auteur, après des considérations générales, à mon gré un peu pessi- mistes sur l'art papou, signale, comme le Père Briault, le regret- table enthousiasme de ses chrétiens papous pour les productions de Saint Sulpice, enthousiasme d'autant plus marqué, ajoute-t-il, que « ces objets sont plus éloignés de nos saines conceptions artistiques ». Il conclut par l'exposé de ce qui a déjà été fait et la nécessité de sauvegarder les techniques indigènes sans cependant les bloquer dans un art figé et mort. Et il affirme sa confiance de voir quelque jour ses papous « ajouter aux trésors de l'humanité des œuvres de grand art ». Il n'y aura du reste que peu à faire, car l'art décoratif de la Nouvelle Guinée est un des premiers du monde.

Patrick O'Reilly.



Décor de Cingria pour « Où l'étoile s'arrêta ».

Les Compagnons de Romandie

A Genève, en 1936, un groupe d'amateurs de théâtre constituèrent une association sous le nom de *Compagnons de Romandie*. Ils s'appelèrent *compagnons* à l'exemple d'autres groupements de même caractère; mais pourquoi *de Romandie?* Ce joli mot, encore inconnu en France, est apparu depuis quelques années seulement pour désigner dans le domaine culturel, artistique, littéraire et folkloriste la Suisse de langue française.



Decor de Cingria

Conséquence de la guerre : les minorités ethniques ou linguistiques, dans plusieurs nations, ont éprouvé le désir d'un rapprochement, d'une union, d'un contact plus étroit. Les cantons de Genève, Vaud, Neuchâtel en entier, de Fribourg et du Valais en majorité et la partie jurassienne du canton de Berne parlent français. Mais ce qui constitue particulièrement le pays romand, c'est la contrée qui s'étend des Alpes Valaisannes au Jura, du lac Léman au lac de Neuchâtel.

Cette explication était nécessaire pour mieux comprendre le but des Compagnons de Romandie qui est « d'organiser plus spécialement en Suisse romande des représentations lyriques ou dramatiques, destinées à faire connaître les chefs-d'œuvre du théâtre chrétien, ainsi que toutes manifestations artistiques s'y rattachant ».

Leur activité doit être entièrement désintéressée, sans aucun souci de profit personnel. Le comité comprend des professeurs de l'enseignement secondaire, des avocats, un directeur de banque qui tient prudemment les cordons de la bourse; les promoteurs du groupe ont été: M. Jo. Baeriswyl, professeur de rythmique, élève de M. E. Jacques Dalcroze, dont les aptitudes remarquables comme metteur en scène ont été appréciées déjà dans l'organisation de plusieurs grands spectacles populaires, notamment dans celui de *Genève chante*.



Maquette de Beretta pour le décor du 4e tableau de « La Vie Profonde de Saint François ».

i fut donné en juin 1937 dans le site magnifique d'un parc bord du lac; et M. Alexandre Cingria, président du Groupe Luc, membre du comité de rédaction de *L'Art Sacré,* peintre uté d'art religieux.

Les Compagnons de Romandie débutèrent en 1937 par représentation d'une pièce de Ghéon: *La Vie profonde de François d'Assise,* jouée intégralement avec musique d'accomgnement d'un franciscain espagnol. Les décors, très remarés, avaient été conçus et exécutés par un jeune peintre tessi is, Emilio Beretta.

Cet hiver, les Compagnons donnèrent une pièce qui tient a fois du *miracle* et du *mistère,* composée par F. Timmerns, d'après une légende flamande *Où l'Etoile s'arrêta...* tte œuvre, empreinte de réalisme truculent, de foi naïve de mysticisme, fut accueillie d'abord avec un certain étonnent par le public qui, de tableau en tableau, se laissa gagner qu'à l'enthousiasme. M. Cingria avait créé costumes et dés, et M. A. Marescotti, professeur au Conservatoire de nève, un compositeur encore jeune et déjà très apprécié, it écrit une musique appropriée pour chanteurs et orchestre; deux artistes recueillirent les éloges flatteurs des critiques plus compétents.

Après avoir joué cinq fois à Genève, devant un public plus en plus nombreux et conquis, les Compagnons s'en rent planter leurs décors à Fribourg, où les spectateurs r firent trois fois le même accueil chaleureux qu'à Genève.

Les Compagnons ont en vue la réalisation d'œuvres de eur de Claudel, de Ghéon, de Calderon, de l'écrivain suisse de Reynold...

Par la conscience et l'habileté dont ils ont fait preuve pour leurs premières créations, les Compagnons de Romandie ont réussi à faire comprendre et apprécier leurs efforts par une partie du public romand.

Ils s'efforceront avant tout de bien garder à leur association l'esprit d'équipe, exempt de toute vanité personnelle et de tout cabotinage, et cette ferveur qui a animé jusqu'ici les interprètes, acteurs et musiciens, à l'exemple de leur directeur Baeriswyl; ils veulent faire œuvre d'apostolat, d'édification et de beauté rayonnante.

FLORINETTI.



Costumes des Rois Mages, par Cingria



Paul Monnier. - Peinture de l'église d'Avuzy (Genève), 1932 : La Peste de Milan.

Livres

SAINT JEAN-BAPTISTE DANS L'ART, par le **R. P. Raoul Plus, S.J.**, gr. in-4°, Editions Alsatia, 1, rue Garancière, Paris.

Si beau qu'il soit, ce grand ouvrage n'est pas tout à fait ce que l'on peut désirer. L'auteur, qui se défend d'avoir des préférences et qui pense, dans l'immense production relative au saint Précurseur, avoir pratiqué un « choix rigoureux », est singulièrement généreux d'éloges et d'illustrations pour tout ce qui est académique. En revanche, il ne cite même pas le plus bel ensemble relatif à saint Jean-Baptiste, la porte d'Andrea Pisano, au baptistère de Florence. Il ne reproduit pas les fameux Ghirlandajo.

Nous sommes fâchés d'être obligés de faire ces réserves à l'égard d'un ouvrage qui représente de la part des éditeurs un effort bien méritoire dans les temps que nous vivons. Que l'on nous entende bien : Cet album demeure très beau. Quiconque peut se le procurer s'y délectera. D'admirables œuvres peu connues, par exemple le Saint Jean-Baptiste de Bronzino et celui de Caravage, s'y trouvent auprès de grandes œuvres fameuses, depuis le Saint Jean-Baptiste du portail septentrional de Chartres jusqu'à la Salomé de Titien. C'est toujours une joie de plonger dans le passé de l'art chrétien, et cette joie est particulièrement vive à l'occasion d'un sujet aussi riche, aussi varié.

CLOCHERS, par **M. Pierre Ladoué**, conservateur des Musées nationaux. De Gigord, 15, rue Cassette.

Ce charmant volume donne beaucoup plus que ne promet son titre. Ce n'est pas une étude sur les seuls clochers, mais sur tout ce que le clocher évoque. Une épigraphe l'annonce : « Tout connaître d'une vieille église, afin de la mieux aimer ». On ne saurait trop recommander un livre si bien présenté, illustré de si belles photographies, de lecture si agréable et qui a tout ensemble une valeur pédagogique d'initiation et le mérite de contenir une foule de choses qui intéressent les initiés. Nous ne partageons pas certains jugements relatifs à l'art contemporain. Mais tout ce qui concerne les arts anciens est fort instructif et dépasse l'intérêt artistique pour procurer un bienfaisant « retour en chrétienté ».

PAUL MONNIER, par **Maurice Zermatten** (« L'art religieux en Suisse romande, n° 5, Editions de la Baconnière, Neufchatel).

Intéressant petit livre, d'une belle tenue littéraire, sur ce jeune peintre du groupe romand. Paul Monnier est né en 1907. Elève de Fernand Bovy à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Voyages en France, en Italie et jusqu'aux Indes. Deux tentatives d'entrée à la Chartreuse de la Valsainte. Les œuvres principales sont la décoration de l'église d'Avuzy, près de Genève (en 1932), décoration dont nous reproduisons la partie centrale et un détail, et celle de Notre-Dame des Neiges au Fayet (Haute-Savoie, 1937), dont nous reparlerons prochainement.

En certaines œuvres, l'influence de Roger de la Fresnaye est très accusée, et nous nous étonnons de ne pas la voir mentionnée par M. Zermatten, qui cite à juste titre Chassériau, Andrea del Castagno et les Baroques. Œuvre bien intéressante, qui peut déconcerter par l'outrance de certaines déformations, l'audace avec laquelle elle frise les poncifs et l'air bête que le peintre aime à donner souvent à ses personnages. Œuvre bien remarquable, surtout par son caractère volontaire et par ce sens de la grandeur qui est si rare aujourd'hui, sans lequel pourtant, il n'y a point de maîtrise.

P.-R. R.

L'ILLUSTRATION a publié en janvier un album de 40 pages d'illustrations effroyables : « Le Martyre des œuvres d'art », photos prises en Espagne du côté de Franco. On y voit avec douleur ce qu'a fait de quantité d'œuvres belles ou charmantes, d'objets sacrés, la haine anti-chrétienne.

Courrier

La forme du calice

MM. Fernand Py et Rivir nous prient de rectifier une erreur qui s'est glissée page 44 de notre dernier numéro. Le calice d'en bas n'a point été exécuté par M. Rivir mais par M. François Biais.

M. le Supérieur du Grand Séminaire de Coutances a bien voulu nous écrire que la croix n'est pas absolument, c'est-à-dire liturgiquement, « nécessaire » sur le pied du calice, de sorte qu'un évêque ferait erreur s'il refusait (cela s'est vu) de consacrer un calice qui ne la porterait pas. Nous avons expliqué sa raison d'être et combien elle est désirable. M. le Supérieur nous suggère de profiter de l'occasion pour détromper les personnes qui croient nécessaire qu'un nouveau prêtre reçoive ou s'achète un calice pour sa première messe. Il y en a, paraît-il, « qui font cette dépense, mais omettent de régler leur pension et leurs dettes!... »

M. Rivir a explicité notre idée de fond en une formule dont il nous paraît bon de faire profiter nos lecteurs: « Le calice est un objet de culte qui sert à un usage précis, *ce n'est pas une pièce de musée* ». Il nous indique deux points sur lesquels l'attention doit encore être appelée. Il ne faut pas que la coupe soit trop large parce qu'il est trop difficile d'y boire sans répandre du Précieux Sang; par exemple le prêtre qui se sert du troisième calice du R. P. Morel reproduit page 48 doit se garnir de très peu de vin. En revanche, il ne faut pas que le calice soit trop profond et trop étroit tout ensemble, car on n'arriverait pas à le purifier au fond; nous n'avions pas pensé à cet inconvénient parce que notre expérience ne nous l'avait pas encore présenté; mais on nous assure que certains « gobelets » de jadis et certains calices en flûte, que le goût de la singularité inspirerait aujourd'hui, offriraient ce défaut; il est gravement répréhensible.

P.-R. R.

L'Eglise Notre-Dame de Verneuil

Comme complément à l'article de J. Pichard paru dans le numéro de janvier, on nous a apporté quelques précisions qui nous semblent intéressantes.

1° Joseph Pichard avait écrit: « Quand on voit ces choses réalisées, comme à Verneuil, on est tenté de dire: Cela n'est pas difficile ». Là-dessus l'architecte bien connu Maurice Storez nous écrit: « Je vois d'ici le sourire du curé de Notre-Dame de Verneuil ». Notre collaborateur entendait dire que l'on a aujourd'hui quantité de bons artistes qui peuvent couramment réaliser un ensemble comme celui de Verneuil. Mais il est certain que l'on rencontre des difficultés de la part des fidèles et parfois d'autorités diverses. L'exemple de Verneuil est donc encore plus significatif qu'on ne pouvait le croire. Il a fallu des initiatives privées notamment celles de M. des Granges, professeur à l'école des Roches et de M. M. Storez pour arriver, au prix de bien des efforts, d'innombrables démarches, à seconder la bonne volonté des curés de Verneuil. Le vitrail de Barillet, la peinture de Denis sont des dons de M. des Granges. « Notre excellent curé, ajoute M. Storez, n'a recueilli pour ses actes méritoires que fort peu d'encouragements. Pour le tableau de G. Desvallières, je dus faire une démarche auprès de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, pour que ce tableau, acheté par l'Etat, fût à l'abri de toute proscription. Le tableau de M. Denis ne fut guère mieux accueilli, mais nous avons la certitude qu'il sera vite adopté, grâce à des articles comme celui que vous avez bien voulu faire dans *L'Art Sacré* ».

2° Nous tenons à mentionner la part qui revient dans l'embellissement de l'église au groupe de « l'Arche », dont M. Storez est président et dont font partie les sculpteurs Charlier et Py, ainsi qu'aux « Huchiers de Verneuil », qui ont réalisé l'encadrement architectural du tableau de Desvallières.



P. Monnier. - St Charles Borromée (Détail de la fresque d'Avuzy).



Hélio N.E.A., 93 à 97, Rue du Chevalier Français. - Lille

Le Gérant : J. LHOM